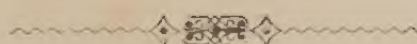
DIE
Schleswigischen Literaturbriefe.



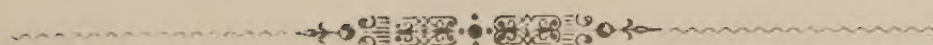
Als

dissertatio inauguralis

vorgelegt

von

MAX KOCH.



München 1878.

Druck von Max Wild, Wittelsbacherplatz 3.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554608_0072

So abgeneigt der nordisch-deutsche literaturkreis, wie er bald nach der mitte des 18. jahrhunderts um Klopstock sich gebildet, der kritik sich zeigte, doch ging aus seiner eigenen mitte ein kritisches hauptwerk hervor: Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur". 1., 2. und 3. sammlung. Schleswig und Leipzig bey Joachim Friedrich Hansen 1766 und 67[1]). Die einzelnen briefe tragen keine chifferen und zeigen das bestreben als geschlossenes ganzes zu erscheinen. Neben dem herausgeber und hauptverfasser Gerstenberg werden Klopstock (elegie auf den tod Friedrichs V.), Schönborn Resewitz, Örtling, Kleen und Funk als mitarbeiter bezeichnet.

Es war Robert Prutz („der Göttinger Dichterbund" 1841), der zuerst die bedeutung dieser schleswigischen litteraturbriefe hervorhob; noch anerkennender äusserte sich Hettner in seiner deutschen literaturgeschichte des 18. jahrhunderts. Schon von ihm wurde neben Gerstenbergs abhandlung über Shakespeare der 20. brief als der wichtigste der ganzen sammlung erkannt. Der zweite abschnitt dieses briefes ist ein angriff auf Ramlers formale bestrebungen und im anschluss daran einige gedanken über die natur des liedes Bewundert viel und viel gescholten harrt Karl Wilhelm Ramler vielleicht noch eines gerechten urteils, wie es doch Gottsched selbst bereits seit dreissig jahren[2]) sich errungen. Der zustand des Kleistischen textes und so

[1]) Ein 4. teil erschien Bremen und Hamburg 1770 unter dem titel „über merkwürdigkeiten der litteratur"; leider gelang es mir nicht, das buch selbst kennen zu lernen.

[2]) Danzel „Gottsched und seine zeit" Leipzig 1848.

mancher harte vers im Nathan lässt uns des krebses (Xenienalmanach p. 223) nur unfreundlich gedenken, während doch gerade Lessings verhältniss zum Preussischen Horaze uns veranlassen sollte, mehr als bisher geschehen, nach Ramlers verdiensten zu schauen. Dieselben sind in der tat nicht gering. Wie Gottsched im grossen, so war Ramler zuchtmeister der deutschen literatur für ein bestimmtes feld. Wie einst Boileau seinen freund Racine wollte auch er seinen freunden lehren mit schwerer kunst leichte verse zu machen. Ich führe statt allgemeiner betrachtung und einzelner metrischer untersuchungen nur ein beispiel an. Schon von den zeitgenossen wurde Ramler nichts so sehr verübelt als seine vergewaltigung an Gessners werken (1787 und 89). Auch kann kein zweifel bestehen, dass der dichterische wert der idyllen wie des ersten schiffers durch die versifikation nicht gewonnen; das prinzip aber, welches Ramler in diesem falle leitete, war ein durchaus berechtigtes. Wenn Gleim Lessings Philotas (1760) und Klopstocks tod Adams (1766) in verse brachte, so war dies eine durch nichts entschuldigte gewalttätigkeit, und, was noch schlimmer, eine entsetzliche geschmacklosigkeit, denn beide dramen waren in zwar eigentümlicher aber entschiedener, selbstbewusster prosa geschrieben; diese prosa konnte der deutschen literatur nur förderlich sein. Ganz anders bei Gessner. In seiner poetischen prosa lag eine gefahr für die Entwicklung unserer prosa und poesie[1]). Eben erst hatte Klopstock mit allen kräften darnach gestrebt der poesie in fester form eine von der prosa streng unterscheidende sprache zu sichern (nord. aufseher I jahrg. 26. st.); fand Gessner weniger feinsinnige nachahmer, so ging die kaum errungene ausbildung der poetischen sprache einer verwirrung und neuen verflachung entgegen. Ob Ramler diese gefahr so deutlich fühlte? Schon bei dem aufenthalte Gessners in Berlin hatte er versucht ihn zu bestimmter formgebung zu bereden; seine vertrautheit mit den Römischen lyrikern machte ihn unbefriedigt mit dem weichlichen rhythmus Gessnerischer halbprosa. Ramler for-

---

[1]) Noch aus späterer zeit mag Hülsens „naturbetrachtung auf einer reise durch die Schweiz" (Athenäum III, 1, 34) das unkünstlerische solcher poetischer prosa bezeugen; vgl. hiezu „dichtung und wahrheit" IV, 18 und 49 der Löper'schen ausgabe.

derte unerbittlich von sich wie von anderen strengste form, mochte auch der poetische gehalt darunter oft bedenklich leiden. Und so dachten auch Sulzer, Nicolai, Mendelssohn, ja Lessing selbst. Eine andere geistesrichtung kündete sich in den Schleswigischen literaturbriefen an. Was hatten sich die ersten vorläufer der sturm- und drangperiode um form zu kümmern! Eine form, die den gefühlsausdruck zu schädigen scheint, das ist es ja, was zu bekämpfen war, also front gegen den Berliner zuchtmeister. Dies ist die literaturgeschichtliche bedeutung des angriffes gegen Ramler, wie ihn der 20. dieser briefe aufweist. Die berechtigung der künstlerischen individualität, selbst mit ihren gebrechen wird verkündet. Wie Gerstenberg in einem früheren teile der briefe diese forderung im einzelnen falle am grossen profeten der genieepoche, an Shakespeare durchficht, so können wir dieselbe überhaupt als lebensprinzip der neuen schule erkennen. Noch Lessing wirft die frage auf: „was ist schön?“; die sturm- und drangperiode ruft: „was ist eigentümlich?“ Die fragestellung kennzeichnet den umschwung der ästhetischen ansichten, und wenn es dann im einzelnen falle einmal heisst „fair is foul and foul is fair“ so ist das nur die schlimme konsequenz des grundsatzes; verbindet sich aber mit demselben grundsatze erkenntniss Griechischer schönheit, so entsteht Wallenstein und Iphigenie.

1766 waren in vier bänden zu Berlin die „lieder der Deutschen“ erschienen, eine von Ramler herausgegebene anthologie, die solchen beifall fand, dass schon im folgenden jahre eine neue auflage „lieder der Deutschen mit melodien“ erscheinen konnte. Natürlich hatte Ramler sich nicht damit begnügen können, material zu sammeln und zu ordnen, hier musste er sein formales prinzip in anwendung bringen. Diese verbesserungswut hatte ihn schon 1761 in verdriessliche streitigkeiten mit M. G. Lichtwer, dem bekannten fabeldichter, verwickelt, als er ohne dessen wissen eine verbesserte ausgabe der fabeln veranstaltete. So gerechtfertigt Lichtwers unmut auch war, die Berliner literaturbriefe waren auf seite Ramlers getreten, da sie die meisten seiner verbesserungen als gelungen betrachteten — eine andere auffassungsweise war diesen männern gar nicht in den sinn gekommen. In den liedern der Deutschen war nun die Ramlerisirung toter und lebender poeten grundsätzlich durchgeführt und überall liess sich die

kritik günstig über das unternehmen hören[1]); nur vertraulich wagt Herder am 20. februar 1767 das bekenntniss „die miene des reifen alters und sogar die feile des kunstrichters“ blicke bei diesen veränderungen zu sehr durch, und schon früher hatte er an Hamann berichtet, zum spasse habe er Ramlers veränderungen in den liedern der Deutschen durchgesehen „lauter amusantes und wenig reelles“. Die Schlesw. lit. briefe treten dem freunde Lessings entgegen mit Lessings waffen. Im 32. der Berliner lit. briefe erzählt Lessing von der auffindung einer kleinen bibliothek zu Herkulanum, teilt daraus ein gedicht mit, lässt den freund bewundern und ruft dann plötzlich: „Kommen Sie zurück aus Ihrer entzückung, ich habe Sie hintergangen. Das mitgeteilte stück ist aus Gerstenbergs tändeleien“[2]). Ein noch direkteres vorbild hatte Lessing im 63. und 64. briefe gegeben, der berühmten kritik, in welcher er den englischen Nikolas Rowe (1673 bis 6. dez. 1718) des plagiats an Wielands Johanna Gray (Zürych 1758) beschuldigt, denn „was kann herr Wieland dafür, dass Nikolas Rowe schon vor 40 und mehr jahren gestorben ist?“ Diese humoristische einkleidung ahmt der Schlesswigische briefschreiber nach. Der verfasser trifft einen ihm befreundeten bibliothekar bei sonderung seiner bibliothek; die musterung ist sehr einfach: die einen zur rechten, die andern zur linken, die dritten durch's fenster in den ententeich. Zur zierde der lit. briefe gereicht diese schilderung nach Herders ansicht nicht; „es wäre besser gewesen, man liesse ihn, wie den barbier Nikolas in Don Quixote (6. kap.) unter büchern wühlen“. Der rezensent in der Hallischen bibliothek (IV, 102) klagt offen über das plagiat an Cervantes.

Der bibliothekar nun liest dem freunde Hagedornische gedichte aus Ramlers sammlung vor; dieser nimmt an dem vorgetragenen anstoss, er verbessert den text an sehr vielen stellen und wundert

---

[1]) Neue bibl. d. schönen wissensch. u. freien künste IV, 2 und VII, 2; allg. deutsche bibl. IX, 1, 208. Wie früh dagegen schon einzelne insgeheim murrten zeigen Kleists briefe an Gleim vom 10. u. 20. dez. 1749 u. 8. febr. 1750. Gleim geriet mit Ramler in feindschaft (Nicolai an Herder 20. Febr. u. 26. nov. 1768); Klopstock warnt ihn am 2. sept. 1769 vor Ramlers feile; Uz beklagt sich Grötzner gegenüber am 21. März 1754.

[2]) Ihre 2. auflage (1760) lobt Nicolai im 156. lit. br.

sich „dass der wegen seiner korrektheit so gepriesene Hagedorn († 28. okt. 1754) so schwache verse hätte können stehen lassen, die wir doch auf der stelle und mit der grössten leichtigkeit zu verbessern gewusst" — da bricht der mutwillige bibliothekar los: „Merken Sie denn nicht, dass alle ihre vermeinten verbesserungen blos wiederhergestellte lesarten aus dem Hagedorn sind, die wir den unbefugten der Berlinischen ausgabe untergeschoben haben?" Die nachahmung der beiden Lessingischen vorbilder ist hier unverkennbar. Gewiss, fährt der bibliothekar fort, habe sich Ramler durch manche korrektur verdienste erworben, „aber meistens hat er sich doch nur mühe gegeben einige gute stücke durch seine einschiebsel zu schwächen". In endlos bombasticher periode werden nun gegen diese behauptung alle verdienste der Berliner ausgabe hervorgehoben, eine kurze äusserung des bibliothekars schlägt sie nieder. Es ist die entscheidende antwort der fortgeschrittenen generation gegenüber der älteren: „Solche bearbeitungen stören das vergnügen des kenners, denen die geschichte des geistes zu wichtig ist, als dass sie begierig sein könnten, diese mode eingeführt zu sehen. Wo bleibt der karakter des dichters, wenn ich bei jedem schritt befürchten muss, nicht ihn, sondern einen allzu zärtlichen kunstrichter zu sehen. Leider greift dieser kitzel sich durch die eigenmächtige umarbeitung berühmter poesien einen namen zu erwerben (Klopstock zürnte Gleim wegen der versifikation des Adam) täglich weiter um sich. Dies verfahren bringt die Deutschen noch um ihre originale, denn was soll einen guten kopf noch bewegen, seine erfindungen in die welt zu schicken, wenn er voraus sieht, dass er sie nach kurzer zeit sich selbst nicht mehr wird zueignen können". Die tragweite dieser ideen habe ich bereits angedeutet. Ueberwiegt aber in diesen äusserungen noch die negative abwehr gegen veraltete grundsätze, derselbe brief zeigt auch bereits positive forderungen.

Eine liedersammlung soll Ramlers buch darstellen. „Ja unsere kunstrichter haben vorlängst beantwortet, was gesungen werden könne und meinen, dass fast alles unter das gebiet des liedes gehöre. Nur auf die frage: wie sollen alle diese dinge gesungen werden? und wodurch werden sie das bestimmte subjekt des gesanges? bemerkt man ein tiefes stillschweigen. Es ist hier nicht genug zu sagen: weil die lyrische poesie zum singen gemacht, die musik aber ein

ausdruck der empfindungen durch unartikulirte töne sei; so müsse die lyrische poesie ein ausdruck der empfindungen durch artikulirte töne oder worte sein. Nicht ein jeder ausdruck der empfindungen ist sangbar, und das verhältniss der empfindungen zum gesange ist von den empfindungen selbst sehr unterschieden. Noch weit weniger wahr ist, wenn jemand spricht, die lyrische poesie könne als eine poesie beschrieben werden, die die empfindungen ausdrückt, man dürfe nur eine singende versart hinzutun, so habe sie alles, was zu ihrer vollkommenheit nötig ist . . . . ausdrücke der empfindungen im lyrischen sylbenmaasse können ihre grossen schönheiten haben und doch der begriff des liedes mit ihnen nur auf eine sehr zufällige art verbunden sein. Die musik kann und muss nur allgemeine ideen ausdrücken, und diese ideen müssen empfindungen sein. . . . Folglich drückt sich nicht jeder gegenstand der empfindung durch den gesang aus; sondern die empfindung selbst, in welche die verschiedenen gegenstände zusammenfliessen, lösst sich in töne auf, und wird der simple und einfache gesang der natur. Das schmeicheln der liebe, ihre schmeicheleien u. s. w. das objekt mag ein schönes mädchen oder eine flasche wein sein[1]), nicht die darin konzentrirten und untergeordneten begriffe! —"

Das interesse der frage scheint hier zwar in das gebiet der musik zu verweisen, aber nur scheinbar. Die angeführten sätze sind für die gestaltung unserer lyrischen dichtkunst von einschneidenster wirkung. Ehe noch Herder hervorgetreten, wird hier das eigentliche lied streng gesondert von lyrischer poesie überhaupt. Klopstock selbst war es, der schon 1758 einen unterschied zwischen „gesang" und „lied" festsetzte. Einerseits aber behandelte er die lyrische poesie nur soweit sie für den kirchendienst in betracht kömmt, andrerseits war er in gleichem maasse wie Schiller durch die pathetische Richtung seiner natur verhindert das karakteristische wesen des meist am reime haftenden liedes zu erkennen. Dennoch stellt er völlig richtig die spannende kraft der hohen lyrik (ode und psalm) in gegensatz

---

[1]) „Ein liederdichter entschliesst sich seine weinflasche oder seine schöne zu verewigen." Hagedorn 3, XI. der 3 bändigen ausgabe von 1771.

zur auflösenden macht des liedes (Schillers schmelzende und spannende schönheit), dem ja stets etwas weiches oder gemütliches eigen sein muss. Die ode (ich verstehe hier unter diesem begriffe ebenso eine wirkliche ode als auch ein gedicht wie z. b. „das reich der schatten“) oder wie Klopstock es nennt „der gesang“ hat etwas heroisch erhebendes in sich; das lied als lyrik im engsten sinne hat auch nur die der lyrik allein zukommende wirkung leichter rührung. So unrecht Klopstock nun hat, das lied als die niedere gattung schlechtweg zu bezeichnen, so sehr unser gefühl widersprechen muss, gerade den verfasser der „night toughts“ als vertreter der höheren lyrik zu erkennen: Klopstock spricht doch in eben jenem aufsatze bereits den maassgebenden grundsatz aus, wenn er vom kirchenliede fordert: „Ihre anlage muss niemals eine abhandlung von einer lehre der religion sein“. Dieser grundsatz von einem begrenzten gebiete ins allgemeine übertragen befreit von dem gefährlichsten gegner des wahren liedes: der didaxis. Je mehr die verwilderung der sitten im ausgehenden mittelalter den moralisirenden dichter herausfordern musste, um so mehr büsste die lyrik an dichterischem werte ein, der spruch verdrängte das lied. Die didaktische tendenz der meistersinger liess eine herzergreifende lyrik gar nicht aufkommen und die moralisirende richtung Gellerts und anderer war dem kirchenliede im 18. jahrhundert sicher nicht zum nutzen. Klopstock erwarb sich hohe verdienste um das protestantische kirchenlied, wenn er der prosaischen verflachung solcher dichter gegenüber auf Luther verweist, „den ausdruck wahrer andacht“ statt lehrhaftigkeit, die „zugleich volkstümliche erhabenheit“ statt „niedrigkeit und schwäche“ fordert.

Wie unsere ganze literatur zu dreienmalen (Otfrieds Krist, Luthers bibel, Klopstocks Messias) in ihrem ersten emporringen sich auf das christentum stützte, so war dies im einzelnen falle durch Klopstock auch für das lied geschehen. Aber die hier angedeuteten grundsätze bedurften der ergänzung und erweiterung; sie erhielten dieselbe in den Schleswigischen literaturbriefen. Sie lassen der lyrik die ganze weite der gegenstände welche sie bisher inne gehabt („was kann gesungen werden?“), das lied aber, d. h. derjenige teil der lyrik, welcher nicht rezitirt sondern gesungen werden soll, muss eine allgemeine und einfache empfindung zum untergrunde haben

(„wodurch wird etwas das bestimmte subjekt des gesanges?"). „Nur wo der einfache hauptton der empfindungen herrscht ist ein wahres lied" (pag. 376). Der lehrsatz ist aus Klopstocks vom bibliothekar angeführter theorie hervorgegangen, aber es ist nicht mehr Klopstocks lehre, sondern ein durch und durch revolutionärer grundsatz der sturm- und drangperiode. Der bibliothekar, welcher aus vernachlässigung dieses grundsatzes „die überschwemmungen mittelmässiger lyrischer dichter" herleitet, ist sich auch recht gut bewusst „welch schreckliches blutbad seine lehre unter den poeten zur folge haben müsse". „Sie bringen", ruft der bestürzte freund, „uns ja auf einmal um mehr als die hälfte unserer witzigsten und reizendsten lieder, die bisher mit recht für meisterstücke lyrischer dichtkunst sind gehalten worden"[1]). Es sind auch gar keine lieder, meint der bibliothekar, so vortreffliche poesien es sein mögen. „Schon der Guardian hatte empfunden, dass die Franzosen oft lieder und sinngedichte mit einander verwechseln; und vater Hagedorn bestätigt dieses, indem er sagt, dass die zu epigrammatischen und zu sinnreichen einfälle des spielenden witzes dem karakter der oden und lieder zuwider sind"[2]). Hätte der durch und durch französisch gebildete Hagedorn — die ihn beschäftigende Englische poesie ist ja selbst eine französirte — geahnt, dass seine harmlose äusserung einmal in solchem sinne verwendet würde! sind ja doch nach dem hier angelegten maasse seine eignen liedchen keine lieder mehr. „Ihnen die wahrheit zu gestehen", fährt der bibliothekar fort, „ich glaube dass man den scheideweg, wo sich das dichterische genie, denn nur dieses ist mein grosses prinzipium, von dem schönen geiste oder bel esprit trennt, noch nicht aufmerksam genug untersucht habe. Deutlicher — ich glaube, dass

---

[1]) Die allg. deutsche bibl. behauptet VII, 1, 1 wenn sich die Deutschen in irgend einer dichtungsart mit den nachbarn messen könnten, so sei es in der lyrischen poesie.

[2]) Hagedorn 3, XV. und 3, V. Der briefschreiber stützt sich auch ohne ihn zu nennen viel auf Hagedorn, bei dem aber solche ansichten nur vereinzelt und zufällig sich finden. Führt er doch gleichzeitig lobend ein schreiben aus dem 16. stücke des Guardian an, in dem es heisst „ein lied sollte so eingerichtet werden wie ein sinngedicht". (Der Guardian ist erst vom 67. stücke an von Addison selbst geschrieben).

nur das poesie sei, was das werk des poetischen genies ist, und alles übrige, so vortrefflich es auch in jeder absicht sein möge, sich diesen namen mit unrecht anmaasse". Nun in der tat, das heisst deutlich gesprochen. Ohne namen zu nennen wird erklärt, das meiste was bisher, abgesehen natürlich von der höheren odendichtung, als lyrische poesie gegolten, ist eigentlich gar keine poesie, unsere gefeierten lyrischen dichter sind keine dichter sondern nur beaux esprits; kaum ist Herder in den fragmenten schärfer vorgegangen als es hier geschehen.

Reine volle empfindung, denn nur diese sei singbar, wird für das lied gefordert. Uns ist dieses verlangen selbstverständlich. Die allgemeine empfindung ist es, welche uns in Gœthes liedern ergreift; auch wenn wir sie sprechen, fühlen wir, dass es nicht zum geringsten teile das singbare in ihnen ist, welches uns fesselt; ja wir empfinden bei jedem gelungenem liede etwas von gesanglicher wirkung. Wir brauchen uns nicht erst in gelehrter weise zu erinnern, dass zur höchsten blütezeit der lyrik ton und weise stets zusammen erfunden und vorgetragen wurde[1]); mit unmittelbarer musikalischer gewalt ergreift jedes wahre lied. Wer sich der musik entfremdet, dem geht auch ein fühlendes verständniss für die vollen zauber echtester lyrik verloren, wie andrerseits der musiker, wenn er seinem gefühle vollsten ausdruck geben will zu der in seinem innern tönenden melodie worte suchen muss (schlussatz der 9. symfonie). „Die lieder" bemerkt einmal Chr. Weise, „verlieren ihr halbes leben, wenn sie den rechten ton" (d. ist nicht eine bestimmte komposition, sondern die allgemeine musikalische stimmung) „verlieren". Desshalb darf gewiss nicht das gebiet der lyrik so eng begrenzt werden als das lied reicht. Klopstocks oden und Platens gaselen sind ja sicherlich deutsche lyrik,

---

[1]) „Gervinus I, 284 (der 4. aufl.) „Gerade wo die lyrik am meisten unabhängig ist, verwebt sie sich am innigsten mit der musik und war in unverkünstelten Zeiten immer untrennbar von der musik". Ja ein unmusikalischer dichter wie Wieland sagt „Was ist lyrische poesie, die nicht gesungen wird (XXXIV, 75 bei Göschen), vgl. Herder I, 293, 304). Schon Morhof hatte es geradezu als ein haupterforderniss hingestellt, dass das lyrische gedicht auf musik berechnet sein müsse.

aber nicht an sie denken wir, wenn das karakteristische unserer lyrischen poesie hervorgehoben werden soll. „Nur nicht die sylbenmaasse, unserem gesange sind die jamben natürlich," ruft Herder schon 1767 aus (bei Suphan I, 174), und in der tat, wenn wir auch einer ode wie „die Frühlingsfeier" dichterisch den höhern preis zugestehen müssen, als lyrische poesie steht „das rosenband" höher. Das letztere ist naive, das erstere sentimentalische lyrik. Von diesem Standpunkte aus musste Schiller beim lesen der Mignonlieder ausrufen: „gegen Gœthe bin ich doch nur ein poetischer lump", und andererseits ist es für Gœthe bezeichnend, dass ihm als dem lyrischesten aller dichter „die ideale" mehr galten als die übrigen philosophischen gedichte des freundes.

Die Schleswigischen literaturbriefe mussten schon aus rücksicht auf Klopstock der odendichtung ihr recht widerfahren lassen, und die pathetische lyrik war ja durch ihn wirklich auf einen höhepunkt geführt worden. Für das aber, was als lied gefordert wurde, waren im jahre 1767 wenige muster aufzuweisen. Gleims grenadierlieder (1758) möchten vielleicht allein hier zu nennen sein, und selbst in ihnen war nicht das zu finden, was die verfasser der Schleswigischen briefe verlangten: allgemeine empfindungen. Gerstenberg selbst, Uz, Hagedorn, Lessing konnten den hier aufgestellten gesetzen nicht genügen. Mit dieser verurteilung war aber auch die berechtigung, ja die herrschaft der volkstümlichen lyrik im prinzipe anerkannt; was Gertenbergs briefe über Shakespeare für das drama, das ist dieser 20. brief für die entwiklung der lyrischen poesie[1]), von der Lessing, welcher über fabel und epigramm geschrieben, nie gesprochen.

Poesie des witzes und der empfindung unterscheidet der verfasser des briefes. Dichter der letzteren kann nur sein — das genie. Was ist genie? „Nicht das", erwidert der bibliothekar, „nicht das, was Sie in den abhandlungen des herrn Sulzer[2]) und der beiden un-

---

[1]) In der anmerkung I. 478 scheint Herder auf diesen brief hinzuweisen; dass er ihn wol beachtet zeigt p. 490.

[2]) Sulzer „vermischte philosophische schriften" Leipzig 1773. Darin enthalten „entwicklung des begriffs vom genie" aus dem jahre 1757.

genannten in den Breslauischen beiträgen[1]) darüber disputirt finden. Was diese gelehrten genie nennen, ist blos bestimmte fähigheit" (Schillers zustand der bestimmbarkeit) „und unzulänglich das werk des genies von meisterstücken grosser köpfe ohne genie zu unterscheiden". Wir sehen hier wieder den engen zusammenhang der Schleswigischen briefe mit der sturm- und drangperiode. Man verlangt genie aber ganz etwas anderes als die ästhetiker der alten schule definirten ist damit gemeint[2]). Es ist eigentümlich, wie sich gewisse zeitepochen eines wortes bemächtigen, ihm einen ganz bestimmten ursprünglich oft fremden sinn aufdrücken und dann als feldgeschrei erheben. Die nennung „freethinker" für die Englischen deisten des 17. und 18. jahrhundert war gut gewählt, aber welch sonderbare bedeutung erhielt gegen die mitte des 18. jahrhunderts in Frankreich die bezeichnung „philosophe"! Jeder poète, der vielleicht während seines lebens keine prosazeile philosophischen inhalts geschrieben, erwarb sich diesen titel, sobald er seinen reimereien nur etwas geistigen gehalt zu geben vermochte. Umgekehrt rechnete man in Deutschland zur zeit Gottscheds und Gellerts die weltweisheit zu den schönen wissenschaften. „Seit Leibnitz und Wolff war die philosophie in poesie popolarisirt worden, Kant hatte das verdienst, nach den Lessingischen reinigungsprinzipien sie wieder in die würde der wissenschaft auf eigene füsse zu setzen" (Gervinus V, 233). Der name „schöngeist" passte im sinne der zeitgenossen sowohl für Mendelssohn als für Gleim und Dusch. Wol hatte man schon bei Klopstock über den erstandenen genius gejubelt und bereits vorher im Schweizerischen lager den begriff „genie" erwogen; es waren aber doch erst die siebziger jahre, welche sich des wortes ausschliesslich bemächtigten und so freigebig verschwendeten, dass Merk sich zu der bekannten äusserung gedrungen fühlte[3]). Und wie mit dem rechte

---

[1]) Vermischte beiträge zur philosophie und den schönen wissenschaften" Breslau 1762 „vom genie" p. 1—26.

[2]) Damit zu vergleichen Gœthes rezension über „Sulzers allgem. theorie der schönen künste" im jungen Gœthe II, 404 und Herders briefliche äusserungen an Merk aus dem juli 1771.

[3]) Von C. W. Böttiger in „Wieland nach seiner freunde und eignen äusserungen" irrtümlich Lessing zugeschrieben (p. 370).

des genies sich damals jeder verteidigte der nach dem Götz einen wüsten durcheinander dramatischer gespräche oder blosser ausrufungen schrieb, so nannte eine spätere schriftstellergeneration das was in ihren werken anderen menschen sinnlos erschien „romantische ironie“.

Die Schleswigischen literaturbriefe bemühen sich ihre lehre durch beispiele anschaulich zu machen, denn philosophische begriffsbestimmungen fallen diesen schriftstellern wie, mit einziger ausnahme Herders, der ganzen jungen schule etwas schwer. „Ben Johnson, Corneille, Virgil waren grosse köpfe, machten meisterstücke und“ — wir müssen um die kühnheit der behauptung zu fühlen bedenken dass Lessings dramaturgie erst im werden begriffen — „und hatten kein genie. Shakespeare, ein genie, machte selten meisterstücke und war kein schöner geist“. Wir werden allerdings ebenso wenig zugeben, dass der grosse begründer der französischen tragédie kein genie gewesen, als wie dass der dichter von Othello und Makbeth keine meisterstücke zu wegegebracht, es ist aber die grundanschauung der sturm- und drangperiode, die uns hier überall entgegentrit.

Der verfasser des briefes lässt sich den einwurf machen (p. 390) das genie sei im grunde doch nur eine fertigkeit. „Nur? Gebieten Sie doch dem kinde, ich wills Schönaich nennen, auf die szenen der natur ein malerisches auge zu werfen; zeigen Sie ihm, was es zu beobachten habe, um die fürchterliche seite der körper- und der geisterwelt mit einem gleichen gelehrten gefühle zu fassen; lehren sie es die rätsel des menschlichen herzens entfalten, und gedanken, die noch nicht geboren waren, im verborgenen belauschen; nicht genug, dass es beobachten lernte, lehren Sie es die schwere kunst, nachzubilden; mit einem worte, lassen Sie es alle die kenntnisse einernten, alle die praktischen talente erwerben, die Shakespeare's genie ohne alle vorübung schon in sich selbst besass: dann sehen Sie, ob aus diesem kinde, bei aller erworbenen fertigkeit jemals ein Shakespeare werden könne. Folglich ist das genie keine blosse fertigkeit, d. i. keine solche, die sich durch übung erwerben lässt“. Von anfang an geht der biblothekar — die fiktion ist durch den ganzen brief durchgeführt — von der richtigen auffassung aus, das genie nicht nur von künstlerischem Standpunkte zu betrachten, sondern auf die

weiten der wirklichkeit zu blicken[1]), einheit von leben und schriftstellertum. „Was weis ich's, wie es der imperator macht, wenn er in dem augenblicke, da seine schale zu steigen[2]) anfängt, da sein leben selbst in gefahr ist, da seine legionen von allen seiten mutlos zurückgetrieben werden und tod und schande und verderben die einzige traurige aussicht vor und hinter ihm scheint; wenn er, sage ich, in diesem augenblick aus dem untreuen glücke das ihm den rücken zukehrt, seine maschine zu machen, die retraite seiner soldaten zu einem neuen plane des angriffs anzuwenden weiss und seinen feind schlägt, noch ehe derselbe sich bereden kann, er sei nicht sieger[3]) . . . diesen mann nenne ich genie".

Eine bestimmte definition von genie überhaupt zu finden hält der verfasser des briefes für unmöglich und beschränkt sich darauf die kennzeichen des poetischen genies zu entwickeln. Das schliessliche ergebniss der ganzen untersuchung ist ein dürftiges, es erinnert an das klägliche resultat, welches einst Breitingers kritische dichtkunst (1740) aufgestellt[4]). Der gang der untersuchung selbst aber bietet genug des lehrreichen. Wie im Laokoon geht auch hier die betrachtung von Homer aus. Homer selbst ist hier aber bereits ein anderer geworden. Bei Lessing ist Homer der einsichtsvollste, ich möchte fast sagen raffinirteste künstler; der Schleswigische bibliothekar sieht in ihm den durch inspiration begeisterten, in θεια μανια schaffenden dichter, Laokoon wird in dem briefe nicht erwähnt, der inhalt aber zeigt anerkennung und bekämpfung der Lessingischen schrift. Der

---

[1]) Eckermanns gespräche mit Gœthe II, 113, 153; III, 229.

[2]) Ich möchte eigens darauf aufmerksam machen, wie im 18. jahrhundert das steigen der schale zur bezeichnung des unglücks gebraucht wird, während unsere anschauung das entgegengesetzte bild verlangt. Es ist der einfluss des noch fleissigeren bibellesens (buch Daniel V, 27), der sich an vorliegender stelle wie in Gleims berühmtem Rossbacher siegesliede (8. strophe) zeigt, während unser vorbild die antiken bildwerke über Achills kampf mit Hektor und Memnon sind (Overbeck „gallerie historischer bildwerke der alten kunst").

[3]) Ohne ahnung wird hier die schlacht geschildert welche 33 jahre später Europas geschicke bestimmte. (Desaix und Bonaparte 14. juni 1800 bei Marengo).

[4]) Breitinger gelangte durch seine und Bodmers theorie vom wunderbaren dazu die Äsopische fabel als höchstes poetisches kunstwerk zu fordern.

gegenstand der poesie ist handlung lautet die weltberühmte lehre Lessings. Aber „nach einer gewöhnlichen und richtigen induktion“, erörtet der Schleswigische literaturbrief (p. 393), „sind der stoff der dichtkunst handlungen und empfindungen, handlungen mit empfindungen verbunden, empfindungen mit handlungen verbunden, handlungen ohne empfindungen und empfindungen ohne handlungen“.

Es sind zwei literarische strömungen, welche die jüngeren kräfte des nordischen kreises der Lessingischen behauptung gegenübertrieb. Vor allem der einfluss Klopstocks. Ist der Messias auch nicht ganz so der fehler schuldig, welche bei Lessing Kleists frühling verdammten, die Messiade wie Klopstocks lyrik ist in ihren hauptbestandteilen beschreibende poesie; mussten Klopstock und seine freunde sich durch den Laokoon nicht getroffen fühlen? Gewiss, aber Klopstock und die seinen waren doch auch nicht anhänger von Brockes und Thomson. Eine poesie voll handlung und leidenschaft ist den religiös gestimmten empfindsamen verehrern Young's und Richardson's abstossend, die malerische schilderung der natur aber kann die bewunderer Abbadonas und Cidlis nicht mehr befriedigen. Man hatte bereits angefangen das gemütsleben auszubilden bis zu krankhafter selbstbeobachtung; schilderung der inneren empfindungen ist es was Klopstocks poesie im Messias wie den oden aufweist; an dieser auffassung und form bildet sich die dichtende jugend. Ugolino, Werther, ja ich wage hier noch Tasso zu nennen, sie alle stehen im widerspruche mit den forderungen des Laokoon. Die Schleswigischen literaturbriefe aber sprechen die ästhetishe formel für jene dichtungen aus: „Stoff der dichtkunst sind handlung und empfindung“; das jeweilige verhältniss zwischen beiden hängt von der neigung des dichtenden individuums ab. Beide harmonisch zu vereinigen wird von nun an höchstes ziel der poesie (Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, prinz von Homburg).

„Das raisonnement, die description u. dergl. mehr“ sind kein der dichtkunst würdiger stoff; nicht die form macht das kunstwerk zu dem was es ist; Fénelons Télémaque ist auch in versen mit anrufung an die Muse keine epopoë[1]). Erfindungen zeigen nur den

[1]) Chateaubriand bricht noch 1809 in der vorrede zu den Martyrs in altfranzösischer galanterie eine lanze um den Télémaque als „poëme épique“ dem

grad des witzes, ebenso wie der glanz der sprachen nur den geschmack. Der genius des Homer, der mich bei lesung der Ilias und Odysse so gewaltsam mit sich fortreissen und dieses feuer in meiner seele zurücklassen kann, das mich über mich selbst zu erheben scheint, ist der betrug einer höheren einbildungskraft. Diese kraft, die natur wie gegenwärtig in der seele abzubilden nenne ich in beziehung auf uns trug oder illusion, in bezug auf den dichter genie. Sie kann weder durch kunst, noch durch fleiss erreicht werden; sie ist einigen, und zwar den wenigsten geistern eigentümlich; kurz sie ist das genie. Dies ist keine definition; aber es ist erfahrung, es ist gefühl." „Erwarten sie nicht," ruft der junge Goethe, dass ich viel und ordentlich schreibe; noch zur zeit habe ich wenig über Shakespeare gedacht; geahndet, empfunden, wenns hoch kam . . . ich erkannte, ich fühlte auf's lebhafteste meine existenz um eine unendlichkeit erweitert"[1]). Die gegenüberstellung dieser beiden ausrufungen gibt von selbst den klarsten einblick in den geistigen zusammenhang der literarischen revolution, wie sie von Frankfurt ausging, mit den Schleswigischen literaturbriefen; es zeigt sich hierin die hohe bedeutung der letzteren für die geschichtliche entwicklung unserer literatur.

Bodmer und Breitinger waren in den dreissiger und vierziger jahren bei ihren kunstbestrebungen von bestimmten ästhetischen regeln ausgegangen, und erst um deren richtigkeit zu erhärten, hatten sie sich nach poetischen beispielen umgeschaut. Nicht ganz so, aber

---

Homer gleichzustellen. Télémaque war schon von Benjamin Neukirch (1665 bis 1729) während seines Anspacher aufenthaltes teilweise in versen übersetzt; Bodmer äussert sich hierüber noch 1747 lobend (wieder abgedruckt 1768 im ersten bande des Schweizerischen archivs für kritik). Die allg. deutsche bibliothek XVII, 1, 225 spottet noch 1772 über ein zu Ulm erschienenes buch „Die begegnung Telemachs, des sohn des Ulysses, ein heldengedicht" worin diejenigen angegriffen waren, welche Télémaque nicht als epopöe gelten lassen wollten. — Das erwähnen der invocatio ist wol ein spott gegen Lessings „neuestes aus dem reiche des witzes" sept. 1771 (I. teil der schriften 1753, 15. u. 16. brief). Auch K. Fr. Cramer in seinen scholien zum eingang der Messiade spielt auf jene hyperkritische untersuchung an.

[1]) Rede zum Shakespearetage; das richtige datum ist von M. Bernays festgestellt 14. okt. 1771, also nicht mehr in Strassburg gehalten wie noch jüngst Kuno Fischer („Gœthes Faust" p. 86) angenommen.

doch ähnlich verfuhr Lessing in der dramaturgie. Es war doch vor allem das studium des Aristoteles, nicht der einfluss der antiken dichtungen selbst, was ihm die überzeugung aufdrängte: das französische trauerspiel sei nicht das wofür es sich ausgebe. Lessing fühlte das bedürfniss diese hohlen und doch so schwer lastenden formen zu beseitigen und da war ihm nun das englische drama ein willkommenes gegengewicht für den französischen einfluss. Ganz anders Gerstenberg, Müller, Lenz, Klinger, Goethe. Sie traten der einzelnen dichtererscheinung, sei es nun Homer, Ossian oder Shakespeare menschlich nahe; sie glaubten hier das wahre, die natur zu finden; widersprach oder schien die herrschende regel ihrer bewunderung jenes dichters zu widersprechen, so war das für sie ein beweis von der unnatur und verwerflichkeit der geltenden kunstanschauung[1]). Nicht spekulirendes raisonnement, sondern empfindung gab den anstoss zur folgenden umwälzung. In dem einzigen Herder vielleicht wäre schon damals der philosophische sinn mächtig genug gewesen um aus dem kampfe gegen die ästhetik eine neue ästhetik zu bilden; Gerstenberg wurde erst durch Kants grosse werke dem philosophischen studium gewonnen[2]). Verlieren die Schleswigischen briefe über merkwürdigkeiten der litteratur neben den fragmenten und wäldern auch an bedeutung, sie geben doch ein anschauliches bild des ganges, den die kunstlehre von den Berliner litteraturbriefen und Lessing zum sturm und drang der siebziger jahre einschlug.

Lessing hatte in Laokoon Homer in den mittelpunkt der betrachtung gestellt; auch die Schleswigischen briefe tun dies, sie erklären aber zugleich dass Voltaire, Tasso, Virgil keine dichterischen genies sondern nur beaux esprits seien. Virgil, im mittelalter das haupt „della bella scuola“ (Dante inferno IV, 93) war im 16. jahrhundert durch Cäsar Skaliger auf's neue zum fürsten der dichter erklärt worden, und dies ansehen verblieb ihm bis in die mitte des 18. jahr-

---

[1]) „Ich habe nicht aus meiner ästhetik sondern aus einzelnen beobachtungen“ Herder I, 133. „Ein poetisches werk muss aus sich selbst heraus nicht aus allgemeinen und darum hohlen formen beurteilt werden“. Schiller 22. jan. 1802 an C. G. Schütz. (Döring auserlesene briefe Schillers III, 250).

[2]) Fr. Matthison „erinnerungen“ Zürich 1810. I, 308.

hunderts, wo Bodmer und Breitinger zuerst das urteil wagten „Homer war der grösste genius, Virgil der beste künstler. In dem einen bewundern wir den werkmeister, in dem andern das werk"[1]). Die Schleswigischen briefe stellen also streng genommen keine neue anschauung auf und, da sie auch sonst benützung der Schweizerischen kunstlehre verraten, wäre eine lobende erwähnung ihrer vorgänger wol am platze gewesen; sie bringen aber doch eine neue poetische auffassung zur geltung. denn jener ausspruch Breitingers war im erbitterten kampflärme der vierziger jahre unbeachtet geblieben. Die nation und ihre führer waren damals noch nicht reif, den wert dieser erkenntniss zu prüfen. Klopstock, dessen ansicht hier vor allem bemerkt werden muss blieb, wenigstens bis an's ende der achtziger jahre einer tieferen anffassung Homers völlig fremd; seiner neigung nach stand Virgil ihm sicher viel näher[2]). Herder, der in seinen fragmenten zuerst mit vollem bewusstsein und ganzer entschiedenheit den höheren bildungswert der griechischen literatur gegenüber der lateinischen zur sprache brachte, scheint doch erst bei der umarbeitung seines jugendwerkes die stellung Homers klarer erkannt zu haben[3]). Im ganzen und grossen aber sind es doch Herders fragmente und nicht wie Gervinus (V, 56) meint erst die arbeiten von Voss, welche den fortschritt vom römischen zum griechischen geschmacke darstellen[4]). Wenn aber Homer gleichsam die quintessenz der hellenischen poesie enthält und in den siebziger jahren neben Pindar jedenfalls nur er

---

[1]) Breitinger im 2. kap. seiner „kritischen dichtkunst" 1740.

[2]) Ich halte diese ansicht aufrecht gegenüber Dr. Munkers entgegengesetzter behauptung. (Beilage zur Augsb. allg. zeitung 1878 nr. 124); s. für mein urteil Klopstocks abhandlung „von der heiligen poesie" 1775 und Herders urteil (I, 296) darüber.

[3]) I, 173 anm. 2.; ferner die rede „haben wir noch das publikum und vaterland der alten? I, 16 „Virgil und Klopstock"; die rezension über Trublets versuche I, 125.

[4]) Sonderbarer weise wird Baggesen, dem Voss als grösster moderner dichter gilt, noch 1800 durch lesung Virgils zu der ansicht gebracht „Virgil sei als dichter ebenso erhaben als Homer, er sei der grösste dichter unter den menschen". Baggesen an Voss 25. juli 1800 (Baggesens briefwechsel mit Reinhold und Jakobi II, 439).

allein auf unsere literatur wirkte; so ergibt sich das verdienst der Schleswigischen briefe hieraus von selbst.

Nachdem der verfasser des 20. briefes einige ausfälle gegen Pope[1]) und Aristoteles getan, versucht er auch „in dem unphilosophischen style der empfindungen einige kältere vielleicht begreiflichere anmerkungen“ zu machen. Wenn wir aber auf diese definitionen auch nicht mit dem gegner des bibliothekars erwiedern „sie sind mir zu abstrakt“, in hohem grade ungenügend müssen sie uns erscheinen. Das wesen des genies bestehe aus drei kräften: der imagination, der beobachtung und der wirkung[2]), welche das werk des künstlers in herzen und verstand des beobachters hervorrufe, d. h. wie das aus Fielding entnommene beispiel zeigt, dem richtigen takte den gefühlen des lesers rechtzeitig entgegenzukommen. Wie unhaltbar und nichtssagend die ganze definition ist, bedarf kaum des erweises. Einbildungskraft und beobachtungsgabe kommen, wie die briefe kurz vorher selbst betont, nicht nur dem genie, sondern auch geringeren geistern zu, hier würde es sich darum handeln zu bestimmen, in welcher stärke sie gerade dem genie einwohnen müssen. Die ganz ausser dem wesen des genius liegende wirkung seines werkes zur erklärung seines wesens heranzuziehen ist eine vollständige begriffsverwirrung. Es gehört doch nicht zum wesen der sonne, dass wir zu ihr emporschauen, und das genie eines Gœthe, Rafael Beethoven bleibt das gleiche, ob ihre schöpfungen nun empfunden oder verschmäht werden.

---

[1]) Die poetische anschauung Homers bedingt von selbst dass dessen englische übersetzung (Ilias I—IV 1715, das folgende 1715—20; Odyssee 1725) getadelt wird.

[2]) Die beiden ersten forderungen bringen Gœthes verse in erinnerung:

„Er hätt ein auge treu und klug
Und wär auch liebevoll genug
Zu schauen manches klar und rein
Und wieder alles zu machen sein;
Hätt auch eine zunge die sich ergoss
Und leicht und fein in worte floss“.

(teutscher Merkur 1776 aprilheft)

Es sind geistreiche bemerkungen, wenn der bibliothekar von der imagination des dichters „bildlich denken der beobachteten gegenstände" fordert; wenn er behauptet „das nachbilden ist derjenige höchste sinnliche ausdruck, der die illusion erreicht und wenn andrerseits dieser mangel an bildlichkeit („plastischer gestaltungskraft" würden wir sagen) den tiraden der französischen trauerspiele vorgeworfen wird. Aber diese wahrheiten ersetzen doch nicht den mangel logischer durchführung. Von dem genius und seiner gestaltungskraft wollte der autor sprechen und plötzlich wird nun eine definition vom standpunkte des beschauers aus gegeben. Er verbittet es sich, seinen begriff von imagination mit dem Sulzers und der Schweizerischen metaphysiker zu verwechseln, und doch leidet seine eigene auffassung an dem grundfehler der Zürcher ästhetik. Unter der lehre von der illusion, wie sie hier vorgetragen wird, verbirgt sich im grunde nur die alte theorie von der notwendigkeit des wunderbaren, überraschenden. Mit dieser auffassung aber verbindet sich nun die frage, welche zuerst von der neuen generation gestellt wurde, die frage „was ist der genius?" das psychologische interesse. Dieses forschen nach dem unerklärbaren wesen des genies ist ja gewiss für den ästhetiker wie historiker die anziehendste, vielleicht auch mit die wichtigste frage, denn lernen wir erst den geist in seinem schaffen beobachten und verstehen, so ist uns das geschaffene werk ja von vorneherein nahe gerückt und erkennbar. Wissen wir den weg, welchen die grosse schöpferische phantasie des künstlers gewandelt, so ist es unserer nachschaffenden phantasie — ein nachschaffen von unserer seite ist für jedes kunstwerk unerlässlich — um so leichter denselben zu verfolgen. Diese stellung der phantasie als absoluter grundlage jeder ästhetischen empfindung[1]) ist es auch, was Vischer in seinen „kritischen gängen" nachzuweisen versuchte und deren erkannte wichtigkeit ihn selbst zur abänderung seines frühern systems bewogen. Gewiss also hatten die kunstlehrer des vorigen jahrhunderts das richtige gefühlt, wenn sie das wesen des genius zu ergründen strebten, nur gehört diese frage wie zu den anziehendsten

---

[1]) Schon Novalis verlangte neben der logik eine „phantastik".

so auch zu den schwierigsten. Gerade diese schwierigkeit aber war für sie ein grund mehr sich mit dem gegenstande zu beschäftigen. Es ist eine eigentümliche, wenn auch wol erklärbare erscheinung, dass geistig erregte zeiten eine neu auftauchende frage nicht stufenweis, vom leichteren zum höheren fortschreitend, behandeln, sondern sofort mit der untersuchung beginnen, die eigentlich erst den abschluss des ganzen bilden sollte. Um nicht von den naturwissenschaftlichen und theologischen kühnheiten der humanisten- und reformationszeit zu reden, wie quälten sich z. b. im 18. jahrhundert Herder, Michaelis und andere ab mit untersuchungen über den ursprung der menschlichen sprache, während wir jetzt erkennen, dass selbst durch die grossen taten W. Humboldts und Bopps für die letzte philosophische frage doch nur der anfang einer lösung gegeben. Schrieb man nicht in gleicher weise philosophien der geschichte, ehe man geschichtschreiber der einzelnen fächer besass. So wissenschaftlich naiv beschäftigte sich die neu entstehende ästhetik (Baumgarten [1]) und Meier möchte ich unbeschadet ihrer entschiedenen verdienste hier kaum als vorarbeiter betrachten) auch sofort mit der höchsten frage, der nach dem wesen des genius. Wie sehr die lösung dieser aufgabe auch unsere kenntniss fördert ihr musste notwendig eine untersuchung über das objektive kunstwerk, eine historische erkenntniss des schönen vorausgehen; zwischen beiden fragen ist das verhältniss von ursache und wirkung. Erst wenn uns die erscheinung bekannt können wir mit erfolg nach ihrem entstehen forschen. In den lezten vergangenen jahrzehnten unseres jahrhunderts, wo sich die ganze philosophie mit solchem eifer der psychologie, bis in psychiatrie verzweigend, zuwendet, ist auch für die ästhetik die aufgabe herangetreten sich auf ihr psychologisches gebiet, d. h. das studium der künstlerischen phantasie, des künstlergeistes, zu werfen. Aber fruchtbar ist dieses forschen eben erst jetzt möglich, nachdem wir in die erkenntniss des objektiv schönen philosophisch eingedrungen durch Kant und Schiller, nachdem Herder und die romantiker das objektiv schöne uns historisch in den einzelheiten der geschichtlichen erscheinung vor augen

---

[1]) Lotze „geschichte der ästhetik in Deutschland“.

gestellt. Ganz anders waren die verhältnisse zur zeit, da die Schleswigischen literaturbriefe geschrieben wurden. Zwar hatte man bereits angefangen zu erkennen wie jedes volk und jede zeit etwas anderes schön finde, die noch mangelhafte kenntniss aber begünstigte die annahme es sei eben alles nur geschmacksache. Hier griff nun Winkelmanns tätigkeit ein und führte durch die bildende kunst des altertums zur wiedererkennung klassischer schönheit überhaupt.

Nachbildung verlangen die Schleswigischen literaturbriefe vom dichter; doch sofort verwahrt sich der verfasser gegen den verdacht als weise er hiemit der poesie die nachbildung überhaupt zu. Die stelle führt uns gleichsam mitten in den kampf des tages: die Baumgartensche ästhetik und Lessings Laokoon stehen einander gegenüber. Nicht darin soll die geforderte nachbildung bestehen (pag. 402), dass der dichter ein sinnlich anschauliches wort wählt (oratio sensitiva perfecta); diese auffassung der sinnlichkeit müsste ja allen unterschied zwischen poesie und beredsamkeit, fabel und geschichte (die fabel bleibt hier wie bei Lessing wichtiger zweig der poesie) verwischen, denn diese alle bedürfen des sinnlichen wortes. „Die wirkung" — und nun hören wir gedanken aus dem Laokoon — „die der poesie allein eigen ist, muss durch worte von engerer bestimmung und gleichem umfange" ausgedrückt werden. Hier zeigt sich zugleich der einfluss der Klopstockischen bemühung für die poesie eine eigene, von der prosa streng geschiedene sprache festzustellen.

„Aber die nachahmung der schönen natur?" wirft nun der gegner dem bibliothekar ein. Die antwort lautet: „Als grundsatz nicht als mittel". Der ausspruch hat für den ersten augenblick etwas überraschendes; also doch naturnachahmung für die poesie, und zwar grundsätzlich? Es ist vielleicht noch überraschender, wenn ich behaupte, dass hier nur in unbehilflichen worten zum ausdrucke gelangt, was Schiller auf der höhe seiner kunstansichten[1]) als wahr

---

[1]) 1803 in der vorrede zur braut von Messina; vgl. auch Tomaschek „Schiller in seinem verhältnisse zur wissenschaft" (p. 424). — „Das ist eben die wahre idealität, die sich realer mittel so zu bedienen weiss, dass das erscheinende wahre eine täuschung hervorbringt, als sei es wirklich". Gœthe in Eckermanns gesprächen II, 126.

erkennt: „Der künstler kann kein einziges element aus der wirklichkeit brauchen“ — nicht als mittel — „wie er es findet; sein werk muss in allen seinen teilen ideell sein; als ganzes aber muss es mit der natur übereinstimmen“ — als grundsatz.

Weder A. Cramers prinzip, das genie sei begeisterung, noch Pope's lehre, das genie sei erfindungsgabe, könne genügen; denn wenn auch erfindung, neuheit, original da zu finden, wo genie ist, so sei dies doch umgekehrt nicht der fall. Auch „der witz gibt uns neue seiten an die hand; die bearbeitungskraft und erfahrung weiss sie von den weniger neuen nach allen ihren nuancen und tinten abzusondern, und der geschmack stellt sie, vermöge der anordnung, in ihr vortheilhaftes licht. Aber trotz aller ähnlichkeit des fuhrwerks eines Homer und Fénelon dürfen wir uns nicht täuschen lassen durch eine klassifikation der gedichte, die hinterdrein von den kunstrichtern erfunden um vorhandene phänomena zu erklären. Homer hatte gedichtet, andere kleideten in verse ein, was sie als prosa gedacht hatten[1]), drückten ihre empfindungen durch's sylbenmaass aus, nahmen fächer aus dem gebiet der prosa herüber und gaben ihnen durch versifikation eine neue gestalt. Die kunstrichter aber waren es, welche die versifikation als geschlechtsformel betrachteten und alles was versifizirt war und zugleich eine veredelte sprache hatte, poesie nannten. Nun beschäftigten sich auch genies mit jenen gattungen des witzes, mischten ihnen ihre eigenen züge bei, daraus zog man wieder grundsätze des guten und schönen, grundsätze des höchsten innerlichen ausdrucks, die alle dahin abzielten, dem poetischen genie ein eigentum beizulegen, worauf es gar keine ansprüche machte. Und doch bleibt ein werk des witzes als gattung betrachtet stets innerhalb der grenzen des bel esprit[2]), mag es auch als für sich betrachtet unter der bearbeitung des genies wahre poesie werden“.

---

[1]) Dagegen zu vergleichen „Nordischer Aufseher“ I, 287 „Wer ist nach einem Homer das grösste genie? Unstreitig ein Virgil, der über ihn erstaunt, ihn oft übertrifft und doch für grösser halten kann“.

[2]) „Der französische esprit kömmt dem nahe was wir Deutsche witz nennen. Unser ‚geist‘ würden die Franzosen vielleicht durch esprit und âme ausdrücken. Es liegt darin zugleich der begriff von produktivität, welchen das französische esprit nicht hat. Diese gabe des esprit verbunden mit unserm ‚geist‘ nennen sie ‚genie‘“. Gœthe in den gesprächen mit Eckermann II, 323.

Das zutreffende dieser behauptungen ist augenscheinlich: zu jeder zeit gelehrter renaissance, in Italien wie in den tagen Pope's setzte man das wesen der poesie zu sehr in die form, in eine form die nicht aus dem innern des werkes hervorging, sondern ihm gewaltsam von aussen aufgezwungen wurde. Die Schleswigischen literaturbriefe mit ihrer grundsätzlichen sonderung von „witz" und „genie" fügen der bisherigen kritik eine neue waffe bei, die dann Monvillon und Unzer[1]) auch zum entsetzen der Weisse und Uz[2]) schneidig zu handhaben wussten. Wie diese Unterscheidung in der lyrik anakreontische und grazienpoesie unerbittlich bei seite wirft, so muss sie auf das allgemeine der poesie angewendet manchen der hervorragensten poeten jener zeit (Gellert) aus der dichterreihe entfernen. In der tat ist es auch eben der hier ausgesprochene grundsatz, dem folgend Schiller (er hat diese briefe wol kaum auch nur dem namen nach gekannt) später Voltaire selbst den dichternamen streitig macht[3]).

Wenn die verfasser der briefe schliesslich das wesen des genies in jene unwiderstehliche inspiration setzen, die uns nie erkalten lasse, so ist diese erklärung in hohem maasse ungenügend, aber doch nicht geradezu unrichtig. Die folgerungen hiegegen welche aus diesem satze gezogen werden, sind so einseitig und falsch als möglich. Die Ilias steht hiernach höher als die Odyssee, ode und epopöe werden „vermöge ihrer inneren natur" als die absolute poesie erkannt[4]) und „poetische erzählungen, lyrische und didaktische gedichte, poetische fabeln, poetische satiren und poetische gespräche, aus denen letzteren lustspiele und trauerspiele werden" sind blosse werke des witzes. Diese stelle des briefes (p. 408) steht nicht nur im widerspruch mit der obigen darstellung, welche die fabel noch zur poesie rechnet; indem die „hohe ode" d. h. die Davidischen gesänge und die nachdichtungen Klopstocks und A. Cramers, als höchste poesie neben

---

[1]) „Ueber den wert einiger deutscher dichter" Frankf. u. Leipzig 1771; von Gœthe rezensirt; junger Gœthe II, 413.

[2]) Weisse an Uz 12. mai 1772 im morgenblatt" von 1840.

[3]) „Die sentimentalischen dichter" 1795 Horen XII, 19.

[4]) Schon Liskow p. 549 der ausgabe von 1739 „die poesie hat nichts vortrefflichers, als die ode und das helden — gedicht".

dem epos bezeichnet werden, hebt der verfasser selbst ja das lob wieder auf, das er am anfange dem einfachen liede der empfindungen erteilt. Die Schleswigischen literaturbriefe zeigen auch hierin wie sie den übergang zweier kunstschulen bilden. Sie sprechen den neuen entscheidenden lehrsatz bei der einen erscheinung aus und im nächsten augenblicke folgen sie wieder der alten anschauung; sie weisen nur hin auf den, der da kommen sollte: Herder. Einen bedeutsamen fortschritt zeigt aber selbst die eben angeführte stelle; die epopoe hatte seit Skaliger fast ohne ausnahme als das „summum opus" der poesie gegolten. Gottsched, die Schweizer, Klopstock in seiner abschiedsrede von Schulpforta waren darin einig. Allerdings ist es nur die prunkende ode welche im 20. briefe dem heldengedichte ebenbürtig zur seite gestellt wird; die lyrik hat aber hiemit immerhin eine neue bedeutung zugestanden erhalten; diese gleichstellung zeigt von dem wenn auch langsamen, so doch unwiderstehlichen eindringen des individuelen, der bedeutung des dichtenden m e n s c h e n in und für die poesie. Um so auffallender muss die geringschätzung des dramas hier erscheinen. „Das drama beschäftigt sich mit handlungen; das tragische drama mit traurigen handlungen. Ich finde nicht, dass hier die dichterische kraft ein requisit sei, und glaube, dass das trauerspiel durch einen wohlgewählten stoff, durch eine gewisse konventionalwahrheit des dialogs, durch eine vorteilhafte anlage, die das werk des geschmackes ist, und aus der die theatralische illusion entspringt seine bestimmung schon erreicht habe. Ich setze das trauerspiel also innerhalb der grenzen des bel esprit und sage, ein trauerspiel sei kein gedicht".

Wenn der sturm- und drangperiode eine art der poesie als karakteristische zukömmt, so ist es gewiss die dramatische. Wie können die Schleswigischen literaturbriefe dieses urteil fällen, wenn anders die behauptung über ihre revolutionäre stellung in unserer literaturentwicklung richtig bleiben soll? — Dass der ganze Aristoteles mit mitleiden, furcht oder schrecken für den verfasser des briefes kaum vorhanden, spricht gerade nicht für die tiefe seiner philosophischen anschauung, trennt ihn aber auch entschieden nicht nur von den Franzosen sondern ebenso von Lessing selbst. Der griechische kunstrichter wird hier bereits ebenso zur seite geschoben

wie ihn später Lenz und Klinger zur seite liessen. Wird aber hier erklärt ein gutes drama sei als solches noch keine poesie, so wird diese sonderbare behauptung durch einen blick auf die dramatische literatur des damaligen Deutschland völlig gerechtfertigt. Kodrus und Kanut erscheinen uns ästhetisch betrachtet kaum mehr als poesie und doch waren sie in den sechziger jahren des 18. jahrhunderts neben Weisses dramen die meisterstücke deutscher bühnendichtung. Und selbst was ein meisterstück bleibt für alle zeiten, Lessings Minna hat ihre vorzüge fast nur in den angeführten ingredienzien „wohlgewähltem stoff, gewisse konventionalwahrheit des dialoges (hierin bietet die Minna freilich mehr), vorteilhafte anlage. Was uns Gœthe und Schiller als poesie lehrten — macht der leidenschaft und tiefe des karakters in strenger form sich darstellend — das war im jahre 1767 in keinem deutschen theaterstücke vorhanden[1]); nur in Sara Sampson regte sich wahre poesie, aber Lessing selbst hat die dichterische gewalt, wie sie jenem jugendwerke innewohnt, nicht zum zweitenmale auszuüben vermocht.

Gerade die geringschätzung, welche die Schleswigischen briefe dem vorhandenen theater entgegenbringen, beweist ihre rovolutionäre stellung. Weisse oder Mendelssohn hätten nimmer ein solches urteil gebilligt. Dieselbe angeführte stelle eröffnet aber auch den dramatikern der jungen schule die bahn. Das trauerspiel wie wir es haben ist keine poetische leistung; eine andere frage aber ist es, ob dieses nicht durch den einfluss des dichterischen genies eine neue stärke erhalte — und das bejahe ich". Hätte nicht der unmittelbar aus der grossen dichternatur entsprungene Götz den vorwand zu allen misshandlungen dramatischer form gegeben, mit gutem rechte hätten sich die jungen dichter mit dieser stelle der literaturbriefe verteidigen können. Das dichterische genie ist überwältigende inspiration also ungezügelte freiheit der dichterischen empfindung; was anders suchten Lenz und Leopold Wagner zu bieten? Das drama wird nun

---

[1]) Gerstenbergs Ugolino erschien erst 1768, Klopstocks Hermannschlacht 1769 im drucke; ich glaube dass gerade der letzteren eine viel grössere bedeutung für die entwicklung dramatischer formen, d. h. unformen gebührt als gewöhnlich angenommen wird.

erst wahre dichtung indem der gefühlsinhalt seine bisherige form zersprengt. Es ist möglich, dass hiebei der eigentlichen bühnendichtung von anfang an ein zu enges feld gesteckt wird, merkwürdig aber bleibt es doch, wenn der verfasser des briefes fortfährt: „Wenn uns in der Shakespearischen beschreibung des felsen von Dover[1]), nach Addisons anmerkung, der gegenstand so fürchterlich wird, dass wir schon durch die blosse vorstellung den schwindel bekommen; wenn uns die wahrheit seiner sittlichen gemälde oder nachbildungen so gewaltsam hinreisst, dass wir nicht mehr zuschauen, sondern akteur sind: so zeigt dies blos an, von wie weit höherer art die dichterische illusion sei als jene theatralische, die ich das werk des geschmacks genannt habe". Die briefe über merkwürdigkeiten der literatur enthalten in Gerstenbergs abhandlung die erste jener kundgebungen in Deutschland, in denen Shakespeare als der grösste aller dramatiker gepriesen wird; und hier schon ist zugleich ausgesprochen er ist grösser als der bereich des dramas. Und als der dichter des Wilhelm Meister (tiefer als im 2. und 5. buche dieses romanes wurde selten über Shakespeare gesprochen) im hohen alter noch einmal über Shakespeare lehrte, da sprach auch er das wort aus:[2]) „Shakespeare ist zu gross für die dichtung der bühne". Die Schleswigischen briefe freilich begingen den fehler das wesen des dramas lediglich in der form zu sehen, den dichterischen gehalt dagegen nur als zufällige beigabe zu betrachten. Diese verkennung lässt sich nur entschuldigen durch die erinnerung wie ferne Klopstock und mit ihm sein ganzer kreis dem lebenden drama stets geblieben; es ist dies eine nachwirkung der Schweizerischen lehre einerseits, die beschaffenheit seiner poetischen begabung und der lange aufenthalt ausser Deutschland andrerseits, welche hier von einfluss waren. Bei Klopstock wie Bodmer war es, wenn sie doch dem drama sich zuwandten, nur der Gottschedische eifer jedes gebiet der kunst selbstständig zu bearbeiten. Indessen, es lässt sich ja auch nicht läugnen, keine dichtungsform

---

[1]) King Lear IV, 6, 11—24; es ist nicht ohne interesse zu vergleichen was dagegen über die bühnenwirkung gerade dieser stelle ein fachmann, Ernst Possart, in der vorrede zu seiner bühnenbearbeitung des Lear äussert.

[2]) Kunst und altertum V, 9, 69. „Shakespeare als theaterdichter".

bedarf mehr witz, d. h. berechnenden verstand als das drama. In ihm leistete desshalb Lessing was ihn uns als dichter erscheinen lässt, und er selbst spricht sich am schlusse der dramaturgie auf's entschiedenste darüber aus[1]). Auch das epos fordert einen wohlberechneten plan, und doch brauchen wir nur an die entstehungsgeschichte des durchdachtesten epos, Gœthes Hermann und Dorothea zu denken und wir müssen gestehen, ein ebenso vollendetes drama wäre auch vom grössten meister schwerlich je in gleichen zeitraume geschaffen worden[2]). Freilich bleibt es trotz allem eine schlimme verwirrung der grundanschauungen den ausgangspunkt für eine dramatische dichtung im verstande zu suchen. Um so ungerechtfertigter bleibt dann bei dieser betrachtungsweise der heftige ausfall gegen das französische verstandesdrama. Aber auch hier geben die briefe eben die anschauungen, welche nun die herrschenden werden sollten (s. die Shakespearerede des jungen Gœthe,) und welche auf Lessings vorgang sich stützend jedes unbefangene urteil selbst bei einem historiker wie Aug. W. Schlegel unmöglich machten[3]).

Die betrachtung des 20. der Schleswigischen literaturbriefe hat uns von selbst auf ihr verhältniss zu Shakespeare hingewiesen. Man geht so oft von der annahme aus, Lessing sei derjenige gewesen, welcher zuerst dem brittischen dichter in Deutschland die gebührende achtung verschaffte. So gross auch Lessings verdienst hierin ist, die richtigkeit jener ansicht bedarf der einschränkung. Für's erste war Lessing durchaus nicht der erste, welcher Shakespeare lobend erwähnte. Schon 1695 hatte F. B. Carpzow (auf die alten englischen komödianten zu verweisen wäre überflüssig) in den acta eruditorum (p. 39) Shakespeare unter den besten dichtern genannt. 1726 wurde

---

[1]) Wie indess auch noch später Fr. Schlegel dazu kam das drama als „angewandte poesie" geringschätzig zu behandeln, siehe Haym „die romantische schule" p. 691.

[2]) Hermann entstand zwischen sept. 1796 und 2. mai 1797; die ausarbeitung des (Hermann ja auch nicht ebenbürtigen) Clavigo in 8 tagen unterliegt einigem zweifel („dichtung u. wahrheit" III, 202).

[3]) 20.—23. der dramatischen vorlesungen. Dazu noch Steffens „was ich erlebte" IV, 55 „Frankreichs poesie war mir von früh an schon durch Lessing verhasst".

der dichter und seine merry wives von Richey im „Hamburger patrioten“[1]) lobend erwähnt. 1741 übersetzte Kaspar Wilhelm von Bork den Julius Cäsar in alexandrinern und Gottscheds schmähungen gegen den Engländer bewogen Joh. E. Schlegel zu eingehenderer besprechung Shakespeare's[2]). Was aber auch hier wie früher von Morhof[3]) und Bodmer[4]), später von Nikolai[5]) über Shakespeare bemerkt wurde, es blieb alles ohne einfluss auf die entwicklung der deutschen literatur. Erst Lessing führte mit kräftiger hand unsere bühnendichter vor die werke Shakespeare's, so dass ferner ein gänzliches ausserachtlassen desselben dem dramatiker unmöglich wurde; und wenn später noch einzelne, wie Ayrenhoff 1783 in seinem trauerspiele „Kleopatra und Antonius“ gerade im gegensatze zu Shakespeare zu dichten versuchten, so beweist auch dieser unglückliche versuch nur den einfluss Shakespeare's auf freund wie feind[6]).

Eine völlige verkennung der Lessingischen kunstansicht zeigt es aber andrerseits, wenn man ihn als urheber jener blinden Shakespeareverehrung bezeichnet, wie sie nicht ohne Tiecks verschulden schliesslich in lächerliche Shakespearromanie ausartete[7]). Lessing verweisst auf Shakespeare in ausgesprochenem gegensatze zu Gottsched, der die ganze dramatische poesie Deutschlands nach französischem muster zuzuschneiden bestrebt war. Hätte Gottsched die englischen muster[8]) in so einseitiger weise zur herrschaft ge-

---

[1]) III. jahrgang, 129 st., in der 2. auflage p. 216.

[2]) Beiträge zur kritischen historie der deutschen sprache, poesie und beredsamkeit“ VII, 28, p. 540.

[3]) „Unterricht von deutscher sprache und poesie“ 1682 im 4. kap.

[4]) „Kritische betrachtung über die poetischen gemälde der dichter“ 1741 p. 170.

[5]) „Briefe über den itzigen zustand der schönen wissenschaften in Deutschland“. Berlin 1755 im 11. briefe.

[6]) Ayrenhoffs lustspiel „die gelehrte frau“ IV, 4 von 1776 und sein „schreiben über Deutschlands theaterwesen und theaterkunstrichterei“.

[7]) Die reaktion hiegegen bei einem grossen dramatiker wie Grabbe, der doch selbst ganz unter Shakespeare's einfluss steht.

[8]) Addison's Kato ist englische poesie nach französischen regeln.

bracht, wie er es mit den französischen unternahm, Lessing hätte dann vielleicht seine dramaturgie gegen Shakespeare gewandt wie er sie bei dem obwaltenden einflusse gegen Corneille schreiben musste. Lessing wuchs unter der herrschaft französischer dramatik auf und urteilte nach französischem geschmacke bis Aristoteles und Sophokles ihn anderes und besseres lehrten. In seinen kritischen jugendwerken, sowol den „beiträgen zur historie und aufnahme des theaters“ 1750 als der „theatralischen bibliothek“ 1754 spielt Shakespeare sowenig eine rolle als in den früheren lustspielen Lessings. Erst am 16. februar 1759 spricht er in den Berliner literaturbriefen das entscheidende wort: Die dramatische poesie der engländer steht dem karakter der deutschen poesie und dem geiste der antiken näher als die französische; desshalb hätte Gottsched besser getan durch die meist formlosen englischen tragödien an das bei uns bestehende anzuknüpfen als durch fremdartiges es zu bekämpfen. Dies, aber auch nicht mehr ist der inhalt des 17. literaturbriefes. Zu dieser zeit musste demnach Lessing die hauptwerke als Othello, Lear, Hamlet bereits im originale gelesen haben; vielleicht hat auch er wie später Wieland die erste anregung zu dieser bekanntschaft durch Voltaire[1]) empfangen. Keine tiefere kenntniss. und noch weniger eine besondere neigung für Shakespeare sind in diesem berühmten briefe Lessings zu finden. Hier wie in der Hamburgischen dramaturgie hat er es nur mit dem bühnendichter Shakespeare im vergleiche zu andern bühnendichtern zu tun; einen andern gesichtspunkt als die brauchbarkeit für die bühne bringt Lessing nicht zur sprache. Und nun dagegen Gerstenberg in den Schleswigischen literaturbriefen: „Ich glaube dass die Shakespeareschen werke nicht aus dem gesichtspunkte der tragödie, sondern als abbildungen der sittlichen natur zu beurtheilen sind“ (pag. 239). Allerdings stimmt Gerstenberg mit Lessing darin überein, dass er Shakespeare als den grössten maler der leidenschaften darstellt, aber selbst diese übereinstimmung ist nur eine scheinbare. Wenn Lessing die berühmte äusserung macht an

---

[1]) Vor allem der 18. der „lettres sur les Anglais“ 1729; dann die vorrede zum Brutus 1735.

„Romeo und Julie“ habe die liebe selbst mitgearbeitet[1]) und Othello sei das vollständigste lehrbuch der eifersucht, so vergisst er dabei nicht diese schilderung der leidenschaft in bezug zu setzen zu der reinigung der leidenschaften, welche die tragödie nach Aristoteles im zuschauer hervorbringen soll. Für Lessing muss Shakespeare leidenschaft, und vor allem leidenschaft schildern um die bestimmte tragische wirkung zu erzielen; Gerstenberg meint (p. 239) „dass niemand in den leidenschaften grössere talente haben könne als Shakespeare“, denn die schilderung der leidenschaften gehört nun einmal zur abbildung der sittlichen natur. „Nicht sowol die erregung des schreckens[2]) und mitleidens in dem herzen der zuschauer als vielmehr die natur der eifersucht selbst“ ist im Othello Shakespeare's zweck, „der das mit leidenschaft verbundene sentiment schildern will“. Dem wortlaute noch berührt sich diese äusserung nahe genug mit Lessings worten (Lachmann — Maltzahn VII, 66), und doch könnte der unterschied der auffassung kaum stärker zur kundgebung gelangen. Lessing, der die grenze jeder kunst bestimmen will frägt: wie erfüllt Shakespeare die aufgabe des dramas? Gerstenberg ruft: „nach dem begriffe des Aristoteles sind Shakespeare's tragödien gar keine tragödien, seine komödien keine komödien und können es auch gar nicht sein“[3]) (p. 222). Lessing dichtete fünf jahre später die Emilia, Gerstenberg nach einem jahre den Ugolino[4]); ein vergleichender blick auf beide dramen ist genügend um beredter und klarer als jede erläuterung zu zeigen, wie Lessing, wie die junge schule Shakespeare's einflüssen unterlag oder widerstand. Sollte aber etwas noch den abstand zwischen der Hamburgischen dramaturgie und den Schleswigischen literaturbriefen zu erweisen brauchen, so ist es die

---

[1]) 15. stück der dramaturgie; vgl. übrigens Moses in den Berliner literaturbriefen X, 167.

[2]) Gerstenbergs abhandlung ist aus dem jahre 1766, kann also Lessings erklärung noch nicht kennen.

[3]) „Shakespeare's plane sind nach dem gemeinen plane zu reden keine plane. . . . Und ich rufe natur! natur!“ junger Gœthe II, 58. vgl. auch Zerbinos antwort im V. akte des Tickischen lustspieles.

[4]) Ugolino ist der zeit nach die erste dichtung der sturm- und drangperiode.

verschiedene stellung beider zum übersetzer Shakespeare's, zu Wieland[1]). Lessing hatte lust von dieser übersetzung sehr viel gutes zu sagen[2]); von ihren fehlern sollte man kein solches aufsehen machen. „Das unternehmen war schwer; ein jeder anderer als herr Wieland würde in der eile noch öfters verstossen und aus unwissenheit oder bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann". So freundlich urteilt Lessing, der noch in den Berliner literaturbriefen so unbarmherzig, ja nicht einmal immer gerecht die zuchtrute über Bodmers freund geschwungen. Und Gerstenberg? Ja Gerstenberg tadelt einzelnes und ist boshaft genug gerade Ariels unübersetzbares liedchen[3]) als beweis anzuführen, dass Wieland überhaupt nicht übersetzen könne; aber soviel er auch im einzelnen tadelt, der hauptvorwurf bleibt, dass Wieland selbst nicht wisse, was seine übersetzung bezwecke und nur mit verdrossenheit gearbeitet habe. Es ist das verhältniss des übersetzers zu Shakespeare's literarischer gesammterscheinung, woran Gerstenberg am meisten ärgerniss nimmt; und wie er, so dachte man auch im kreise Herders. „Die zweite sammlung der (Schleswigischen) briefe" berichtet Scheffner 7. januar 1767 an Herder, „gibt der ersten gewiss nichts nach. Was sie über Shakespeare sagen ist ungemein schön. Wenn man das original nicht versteht, ist's besser ganz auf die bekanntschaft mit ihm zu renonciren als die Wielandsche übersetzung zu lesen?"

Welches ist aber der standpunkt den Wieland dem englischen dramatiker gegenüber einnimmt? Im wesentlichen entschieden der des älteren Voltaire. Es ist das „génie d' un souvage" welches

---

[1]) 1762—66 in 8 bänden in Zürich mit vignetten von Sal. Gessner, 22 stücke aber nicht vollständig; s. darüber M. Bernays „entstehungsgeschichte des Schleglischen Shakespeare" Leipzig 1872 p. 44 und Grubers biographie I, 133—142.

[2]) Dass mit dem von Lessing zurückgewiesenem kunstrichter vor allem Gerstenberg gemeint, ist selbstverständlich; aber auch allg. deutsche bibl. I, 1,300 ist Wieland getadelt.

[3]) Tempest IV, 1; wie schwierig noch Aug. Schlegel die übertragung dieser lyrischen gebilde ward s. Bernays p. 16.

Wielands vorrede in Shakespeare findet und dem gegenüber frägt Gerstenberg höhnisch, wie denn herr Wieland glauben könne, dass jemand den mut habe, so viele dicke bände zu lesen, deren grösster teil nach des übersetzers eigener meinung aberwitz enthalte [1]). Hatte Lessing bei seinem lobe Wielands dies übersehen oder stand er etwa selbst dieser meinung nicht so ferne? Gewiss war Lessing nicht in gleicher weise von vorurteilen befangen, aber zur entscheidung gezwungen würde er sich doch eher auf die seite Wielands als auf die des jugendlichen Gœthe geschlagen haben. Lessing lies sich nicht wie ein Felix Weisse von der fremdartigen form Shakespeare's zurückschrecken; sein tiefer blick zeigt ihm Shakespeare als geistesverwandten der Griechen, er wäre aber doch kaum geneigt gewesen in Schleglischer weise den ganzen Shakespeare für Deutschland zu fordern. Gerstenberg dagegen meint (pag. 262) „Shakespeare's drama sei nicht das drama der alten und könne folglich keine vergleichung dieser art dulden". Was aber die französisch geschulten an ihm tadeln, das nimmt Gerstenberg in schutz, denn in seine zeit müsse man den dichter stellen, um das uns sonderbar erscheinende zu erklären. Lessings genie ahnt die einheit aller grossen geisteserscheinungen; Gerstenberg sucht eine literarhistorische erkenntniss im einzelnen anzubahnen.

---

[1]) Ich muss hier Hettners bemerkung wiederholen, dass der abdruck dieser briefe über Shakespeare in Gerstenbergs vermischten schriften III, 251—351 in keiner hinsicht die bedeutung der ursprünglichen abhandlung mehr erkennen lässt; so wird Wieland und seine übersetzung 1816 auch nicht mehr genannt. — Die bitterkeit mit welcher Gerstenberg 1766 gegen ihn schrieb mag indessen auch andere als sachliche gründe gehabt haben. Vielleicht hatte Klopstock selbst eine abneigung gegen seinen glücklicheren nachfolger in Bodmers hause und unglücklichen nachahmer in seraphischer dichtkunst. Bodmers freundschaft mit Wieland blieb eine stumme anklage Klopstocks und desshalb vielleicht Gerstenbergs spott „Wieland sei nun auf einmal von seiner apathetischen promenade hinter dem gebirge Jura zum vorschein gekommen".